

Nach dieser längeren Einschaltung muss der Unterzeichnete mit kurzen Worten die Grundsätze darlegen, welche ihn bei Redaktion der Partiturausgabe vom Magn. Op. mus. Orlandos geleitet haben. Es sind die nämlichen, welche er bei Edirung sämtlicher Werke Palestrinas beobachtet und im 10. Band (1. Buch der Messen) durch folgende Sätze zum Ausdruck gebracht hat.

Hauptprinzip war, so genau als möglich die Originalien wiederzugeben. Daher wurden:

a) Die **Schlüssel**, auch Mezzosopran, Bariton und Bassschlüssel auf der 5. Linie () beibehalten; denn wer den C-Schlüssel auf der 1., 3. und 4. und den F-Schlüssel auf der 4. lesen kann, wird bei ernstem Willen und einiger Uebung auch den C-Schlüssel auf der 2. und den F-Schlüssel auf der 3. und 5. Linie bewältigen können. Die Wahl der Schlüssel hing im 16. Jahrhundert wohl von der Stimmengattung ab und auch von dem Umstande, das 5linige System nach unten oder oben nicht unnöthiger Weise zu überschreiten. Man ging also nicht willkürlich und launenhaft vor, sondern richtete sich nach festen Regeln, und gab durch die Zusammenstellung der Schlüssel meist auch nützliche Aufschlüsse über die Tonart. Wenn ferner z. B. beim 7. oder transponirten ersten Ton eine Intonation nach abwärts, oder beim 8. und 4. Ton nach aufwärts in die Terz vorzunehmen ist, so gruppiren sich unter Beibehaltung der Originalschlüssel die in Folge der Transposition nothwendigen neuen Schlüssel viel besser und übersichtlicher, als wenn der Mezzosopran- und Bariton-Schlüssel durch Sopran- und Bass-Schlüssel ersetzt würden.

b) in den alten Drucken werden Textwiederholungen sehr oft durch *ij* oder ein anderes Zeichen bloss angedeutet, und es blieb dem Sänger überlassen, die nothwendige Textunterlage vorzunehmen. Obwohl nun konstatiert werden muss, dass sowohl der gedruckte Text im Magn. Op. von Orlando konsequent nach den besten Regeln unter die Noten vertheilt ist, als auch die bloss angedeuteten Textwiederholungen sehr leicht und sicher ausgeführt werden können, so musste doch der fehlende Text des Originals ergänzt und vervollständigt werden. Für diese Stellen wurde Cursiv-Schrift gewählt, und die Textunterlage vom Unterzeichneten nach den besonders bei Orlando di Lasso gut ausgeprägten und konsequent durchgeführten Regeln besorgt.

c) Bei vollkommenen Schlüssen, auch dann, wenn nur 2 Stimmen aus der Sexte in die Oktave übergehen, beim Tritonus und in ähnlichen Fällen, finden sich die *##* und *bb* bald angegeben, bald sind sie ausgelassen. Dieselben hat der Unterzeichnete in vorliegender Partiturausgabe reichlicher eingesetzt als in der Gesamtausgabe von Palestrina, aber zum Unterschied von den Accidentien des Originals, welche vor der Note stehen, über die Noten gesetzt. Die Frage, ob die Sänger des 16. Jahrhunderts besonders in Italien, aber auch an den deutschen Fürstenthöfen durch Gesangsmanieren wie Vorschläge, Triller, kleinere Tonbeugungen, Doppelschläge u. s. w. die Originalkompositionen verzieren zu können glaubten, bezw. verunstaltet haben, kann erst durch eingehendere Studien und Beispiele aus dem 16. Jahrhundert besser klargestellt werden. Soviel glaubt der Unterzeichnete behaupten zu dürfen, dass die Töne *f*, *c* und *g*, wenn *g*, *d* und *a* vorhergingen und nachfolgten, regelmässig durch Schärfung der Stimme (*vocem acuere* sagt Zarlino), wie *fis*, *cis* und *gis* gesungen wurden. Ich zweifle nicht, dass in der Wirklichkeit auch die übermässige Sext z. B. *b—gis* zu Gehör kam, wenn das *g* der Oberstimme zwischen zwei *a* stand und der unteren vor *h* ein *b* vorgezeichnet war. Es wird sich Gelegenheit geben, besonders auffallende Kadenzbildungen, die Orlando nur andeutet, näher zu begründen und in späteren Bänden eine Sammlung derselben zu veranstalten. Uebrigens muss betont werden, dass die von mir über die Noten gesetzten *##* und *bb* aus Privat-Anschauungen entstanden sind, also dem verehrlichen Leser sich nicht aufdrängen wollen.

d) Um den Anforderungen, die man heutzutage mit Grund an eine Partitur stellen kann, nachzukommen, musste in folgenden unwesentlichen Punkten vom Originaldrucke abgewichen werden: 1) je nach dem Taktmass (*tempus perfectum* oder *imperfectum*) wurde nach 2 oder 3 ganzen Noten (im modernen Sinne) der Taktstrich eingesetzt. Die Alten zeichneten ihn nicht ein (siehe obige Beispiele aus *Vincentius »Bassus ad organum«*), beobachteten aber neben dem durch die Textesdeklamation gebotenen Rhythmus die Theilung der *Brevis* (≡) in 2, resp. 4 Theile, daher der Name *Allabreve*, oder bei der 3 theiligen Mensur in 3 Theile; den letzteren pflegen wir mit $\frac{3}{4}$ zu bezeichnen. In den Werken Orlandos, spec. im Magn. Op. mus., sind die Künste »der Niederländer«, dass nämlich 2 oder mehrere Stimmen unter verschiedenen Taktzeichen und Notenwerthen singen, nicht mehr zu entdecken; nur die Schwärzung der Noten, wodurch ein dreitheiliges Mass angezeigt ist, wendet Orlando öfters an. 2) Die *Ligaturen* der alten Tonschrift (siehe darüber *H. Bellermann, Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1858 bei G. Reimer) sind hier aufgelöst und durch Bindebogen angezeigt, welche sich über den im Original ligirten Noten befinden. Die Schlussnote der Stimme, welche vor den übrigen ihren Gesang beendet und im Original als *Longa* oder *Maxima* gedruckt ist, wurde nach Bedarf bis zum Ende der Komposition innerhalb der Taktstriche wiederholt. 3) In Bezug auf Orthographie und Interpunktion herrscht auch im Op. magn. weder Regel noch Konsequenz. Die der hl. Schrift oder den liturgischen Büchern entnommenen Texte wurden deshalb in der Weise geschrieben, wie es in neueren Editionen üblich ist, z. B. *Jerusalem* statt *Hieru-*

alem, precibus statt *praecibus*, *ambulavi* statt *ambulaui* u. s. w.; ähnlich wurden die Unterscheidungszeichen behandelt. Für die übrigen nicht liturgischen oder weltlichen Texte wurden die latein. Schulregeln beobachtet.

Die materielle Hauptarbeit hat für das Magn. Op. mus. Orlando's schon vor 50 Jahren der als Reformator der kathol. Kirchenmusik in Deutschland rühmlichst bekannte Kanonikus Dr. Carl Proske zu Regensburg vollendet, indem er die 516 Nummern in genauester Weise in Partitur brachte. Der Unterzeichnete hatte nur mehr die Aufgabe, die Proske'schen Partituren nach dem Originaldruck von 1604 zu vergleichen, die fehlenden Texte zu ergänzen und die Accidenzien darüber zu setzen.